

⁶ С подобными перевоплощениями мы часто встречаемся в лирике С. Плат. Так, например, в «Ариэле» лирическая героиня-богиня-волшебный дух с легкостью превращается в лошадь, затем в львицу, а потом — в пену, сияние морей.

⁷ См.: *Kroll J.* Op. cit. P. 21.

⁸ *Ibid.* P. 22.

⁹ По легенде о Млечном Пути, богиня Блодаивет была сотворена при помощи колдовства, чтобы стать невестой Хлева Хлау Гефеса, но она убивает его и превращается в сову.

¹⁰ *Plath S.* Op. cit. P. 262.

¹¹ Хотя она также может быть «прекрасной, но уничтожающей», как в стихотворении «Соперница».

¹² *Kroll J.* Op. cit. P. 192.

¹³ *Ibid.* P. 193.

¹⁴ *Грейс Р.* Указ. соч. С. 525.

¹⁵ *Kroll J.* Op. cit. P. 48.

¹⁶ *Ibid.*

¹⁷ *Грейс Р.* Указ. соч. С. 174.

¹⁸ Самое раннее написание имени Девы на английском языке — *Maġian*, а не *Mariam* (греческая форма, использованная в Евангелиях).

¹⁹ *Грейс Р.* Указ. соч. С. 175.

²⁰ В стихотворении «Ариэль» мы сталкиваемся с Ночной Кобылой, одной из самых жестоких ипостасей Белой Богини. Ее гнезда, если набрести на них в снах, находятся на скалах или ветвях высоких и дуплистых тисов, выложены белой шерстью лошади и перьями пророческих птиц, а внутри разбросаны челюсти и внутренности поэтов. Пророк Иов сказал о ней: «Живет она на горе. И дети ее пьют кровь».

²¹ *Retivova T.* Reconstructing Sylvia Plath through Ariel [Electronic recourse]. [Http://spintongues.vladivostok.com/PlathIntro2.htm](http://spintongues.vladivostok.com/PlathIntro2.htm)

²² Цит. по: *Kroll J.* Op. cit. P. 5.

В. М. Паверман

Джордж и Марта... Amen!

Пьеса Э. Олби «Не боюсь Вирджинии Вулф»
на сцене Екатеринбургского драматического
театра «Волхонка»

Эдвард Олби (р. 1928) — американский драматург, автор многочисленных пьес. Зрители нашей страны знают такие его произведения, как «Что случилось в зоопарке», «Смерть Бесси Смит»,

© В. М. Паверман, 2005

«Не боюсь Вирджинии Вулф», «Все в саду», «Баллада о несвеселом кафе», «Все кончено». Творческое кредо писателя изложено им в предисловии к комедии «Американская мечта» (1961). «Пьеса изучает американскую действительность, являет собой атаку на подмену в нашем обществе реальных ценностей искусственными, развенчивает самодовольство, жестокость, бессилие и пустоту мысли. Она противостоит выдумке о том, что все в нашей расчудеснейшей стране наипервейшего сорта»¹. Критическая направленность присуща всем пьесам Олби, потому что многое не приемлет он в американской жизни второй половины XX века. В поле зрения писателя попадают отупляющая застойность бездуховного прозябания, расовая дискриминация, трагическое одиночество человека, его моральная деградация. Художнику присуще умение увидеть главное в сложной картине общества. «Мои темы порождены действительностью. Или вы сомневаетесь в том, что современная жизнь исполнена подлости и брутальности?» — сказал драматург в одном из интервью в середине 60-х годов². Свою обязанность писателя он видит в том, чтобы «быть дьявольски убежденным социальным критиком, показывать мир и людей в нем такими, какими он их видит, и задавать вопрос: «Вам не нравится? Если нет, то измените его»³. Олби пишет об Америке, но думает о судьбах человечества.

На сцене нашего города Олби ставили мало. В 80-е годы группа энтузиастов сыграла спектакль по пьесе «Что случилось в зоопарке». В силу различных причин он не был показан широкому зрителю. Позднее, уже в 90-е годы, эта пьеса увидела свет рампы на подмостках театров «Волхонка» и «Театрон».

14 ноября 2002 года на сцене Екатеринбургского драматического театра «Волхонка» состоялась премьера самой известной и в свое время на шумевшей пьесы драматурга «Не боюсь Вирджинии Вулф» (1962). В редакции театра она идет под названием «Amen!».

Действие пьесы происходит в частном доме, в нем живут супруги Джордж и Марта. Она — дочь ректора небольшого местного университета, в котором на историческом факультете преподает Джордж. Однажды ночью — да-да, именно глубокой ночью — к ним приходят гости: биолог Ник и его жена Хани. Духовная сущ-

ность действующих лиц является главным объектом внимания автора в этом произведении.

Конфликт пьесы построен на постоянных ссорах Джорджа и Марты. Это изнурительные для мужа и жены сцены. В своих словопрениях они используют запрещенные приемы: в присутствии посторонних говорят об интимных вещах, не стесняются в выражениях. Оба разочарованы в личной судьбе. Он видит в ректоре причину всех своих бед и вымещает раздражение на его дочери. Она считает мужа неудачником, клянет себя за то, что ошиблась в выборе, и обрушивает негодование на Джорджа. Бесчисленные оскорбления, язык жестов и мимики неизменно ориентированы на выявление разочарованности Марты и Джорджа в жизни. Чтобы придать хотя бы видимость смысла своему пустому существованию, Джордж и Марта создали свой домашний миф: у них будто бы есть сын, которого они очень любят...

Развенчание «расчудеснейшей земли» идет у Олби через изображение частной жизни среднего американца. Замкнутое в четырех стенах пространство дома, в котором развивается действие пьесы, не означает камерности ее проблематики: речь идет о духовной деградации современного человека, о его неспособности отстоять себя в столкновении с обывательщиной, о пагубности бездуховности⁴.

Спектакль поставлен режиссерами Л. Саломон (Чикаго) и А. Сухочевым (Санкт-Петербург). Непосредственную работу по осуществлению режиссерского замысла проделал А. Сухочев. Пьеса Олби, вне всякого сомнения, актуальна и в наши дни. И все же в частности произведение нуждается в поправках «на время». И они были сделаны режиссерами. Убраны длинноты; осмысля перспективу «расы, выращенной в пробирках», постановщики спектакля пошли в направлении современного понимания проблем генной инженерии, претерпевшей за сорок лет значительные изменения: сегодня они выливаются в проблему клонирования, и не случайно в спектакле в разговорах персонажей упоминается овечка Долли. Режиссеры сохранили на сцене атмосферу абсурда, царящую в произведении Олби.

А. Сухочев прекрасно понимает эстетику абсурдизма, в своей творческой практике неоднократно сталкивался с ней — ставил

Беккета, Пинтера, хорошо знает специфику актерского существования в условиях антидрамы. Абсурдное начало в постановке екатеринбуржцев не носит внешнего характера: в плане сценического поведения героев здесь все выдержано в русле реалистической достоверности. Режиссер в спектакле сделал упор на раскрытие абсурда внутреннего, на деформированном обстоятельствами жизни сознании персонажей, в конечном счете утративших способность различать границу между реальной действительностью и миром иллюзий. Именно столкновение того и другого определяет сущность конфликтной ситуации в спектакле. В своей концепции сценического воплощения пьесы А. Сухочев исходит из того, что коллизия реальности и иллюзий — проблема неразрешимая. «С одной стороны, человек без иллюзий жить не может, без иллюзий может жить только робот. Склонность к иллюзии отличает человека эмоционального, имеющего воображение, а такой человек умеет сострадать, — сказал режиссер в беседе с автором этих строк. — Как ни странно, эти понятия взаимосвязаны. Без воображения человек не может представить себя на месте другого человека, которому в данном случае необходимо сострадание. И, с другой стороны, иллюзии губительны, страшны, когда мы в них глубоко погружаемся. Возникает тупиковая ситуация: без иллюзий нельзя жить, но те же иллюзии тормозят реальные жизненные процессы, в которых человек должен участвовать как член общества и быть адекватным тому, кто рядом с ним находится. А иллюзия может сделать неадекватным — чудачком, чудиком, и это нередко заканчивается психиатрической больницей».

Декорационное оформление спектакля выполнено в реалистическом ключе, но с некоторой долей условности: обыкновенные жалюзи по мере необходимости превращаются в двери. На стенах — семейные фотографии. На заднем плане сцены — стол со стулом. С левой стороны игровой площадки — музыкальный центр, с правой — диван. Поближе к середине — передвижной бар, объект пристального внимания героев пьесы и спектакля. Не слишком крутая лестница уходит в правую кулису, как бы приглашая в другие помещения дома. Находящиеся почти в зрительном зале пианино и тахта также задействованы в спектакле. С бытовой достоверностью интерьера спектакля контрастирует висящая

на стене гостиной картина — работа кисти американского живописца Джексона Поллока (1912—1956) «Сценографическая фигура» (1942), нарисованная в полуабстрактном стиле. Весьма агрессивно настроенный мужчина в ярости что-то выговаривает стоящей рядом женщине. Третий участник ссоры, вероятно, поверженный ранее, склонил голову на стол. Реалистическая достоверность декораций и деформация действительности на полотне конфликтуют в восприятии зрителей, тем самым высвечивая события, происходящие на подмостках. «Я не стремилась передать в декорациях колорит времени, приметы 50—60-х годов, — говорит художник И. Фадеева. — Я исходила из универсальности изображенной в пьесе ситуации — кстати, очень тяжелой, — когда человек в своей тяге к иллюзиям доигрывается до того, что уже не он управляет ситуацией, а она им. Человек превращается в марионетку обстоятельств, которые подчиняют его себе. В результате приходит трагедия...»

Однажды Олби высказал такую мысль: «Музыкальное произведение, думаю, должно изучаться драматургом, ибо я нахожу огромное сходство между структурой пьесы и музыкального произведения»⁵. В другой беседе, опубликованной на страницах болгарского журнала, он утверждал, что реальна пьеса, которой можно дирижировать, как оркестром⁶. Драматург имел в виду интонационную сторону произведения, его мелодику. Сказанное Олби вполне приложимо к постановке пьесы «Не боюсь Вирджинии Вулф» на сцене «Волхонки», но с существенным дополнением. Режиссер сохраняет заложенное в тексте музыкальное начало и в то же время разрабатывает стройную систему мизансцен, своей четкостью, выверенностью напоминающую нотную партитуру.

По словам режиссера, он не любит, когда актеры на сцене «просто сидят и разговаривают»⁷.

А. Сухочев находит необходимым интенсифицировать в спектакле действие внешнее, физическое, как бы спроецировав на него реплики и диалоги героев. Вспомним хотя бы первое появление Марты и Джорджа на подмостках. Захмелевшие, усталые, возвращаются они домой из гостей. Марта, едва войдя в комнату, на несколько секунд замирает, каким-то отсутствующим взглядом обводит знакомые, более того — надоевшие стены... Джордж в порыве

нежности пытается слегка обнять жену, она отстраняется и с репликой, в которой слышится крик отчаяния: «Какое убогое жилье!», бросается на диван. Ее тяготит бездуховное, бессмысленное, бездарное существование, ставшее нормой ее жизни. Вспомним конец этой сцены. Услышав звонок в дверь — пришли незваные и нежеланные ночные гости, — Джордж от ироничного, но более или менее спокойного отношения к спутнице жизни переходит к агрессивной настороженности. В его предупреждении Марте «Не заводишь о сыне» звучит откровенная угроза. Усталость и отрешенность хозяйки дома в мгновение ока сменяются озлобленностью. Вскочив с ногами на диван, она яростно бросает мужу: «Иди ты знаешь куда!» Несколько секунд супруги с ненавистью вглядываются друг в друга...

Органичное единство внешнего и внутреннего действия последовательно выдерживается в спектакле от его начала до завершающих аккордов. Такой синтез в значительной степени оживляет диалогическую линию спектакля и привносит дополнительную динамику в процесс сюжетного движения на сцене, тем самым усиливая зрелищную сторону новой работы «Волхонки» и сохраняя при этом философский смысл произведения Олби. Движение действия идет по нарастающей линии, в какие-то моменты давая сбои, как бы отступая назад с тем, чтобы вновь устремиться вперед с удвоенной силой и достигнуть апогея в сцене последнего яростного, истеричного словесного поединка Джорджа и Марты накануне развязки. Так создается нервный, прерывистый, дисгармонический ритм спектакля, служащий эффективным средством раскрытия внутреннего мира персонажей.

Марта в исполнении Т. Савинковой — героиня трагического плана. Никакой внешней аффектации образа — ни красивых поз, ни величественных жестов, ни патетически возвышенных интонаций — в ее облике нет. Актриса работает в сугубо бытовом ключе. Однако характер укрупняется в силу того, что она, раскрывая его, выходит за рамки конкретной житейской ситуации, выявляет, если угодно, его вселенский смысл и показывает высоту души женщины, столкнувшейся с огромной силой, понимаемой в спектакле как внеличностное, неподвластное человеку начало. Имя ему — обывательщина.

Этой силе Марта пытается противостоять, но волна бескрылой повседневности, серой бездуховности уже захлестнула Марту, и в этой борьбе она пользуется оружием, взятым из арсенала обывательского сознания: в ход идут сквернословие, алкоголь, сексуальная бравада... И все же за бесчисленными рюмками, непристойностью поведения зритель постоянно видит страдающую, глубоко чувствующую женщину, которая жаждет любить и быть любимой, женщину, рожденную для добра, но доброта которой — увы! — не востребована в жестоком мире. Отсюда душевная боль, тоска, отчаяние, стремление выместить свое отвращение к опостылевшему существованию на мужа. Откровенная измена Марты Джорджу — это не чувственный порыв, не средство досадить ему, не плевок в душу, а горчайший упрек человеку, не сумевшему стать для нее опорой в жизни.

Стремясь подчеркнуть еще не убитую женственность Марты, одухотворенность и поэтичность ее натуры, режиссер и актриса прибегают к помощи символической мизансцены. Кстати, таких метафорических акцентов в спектакле несколько. Один из них — танец Марты и Ника (хореограф Т. Вдовина). Звучит проникновенная лирическая мелодия, луч розового света выхватывает из полумрака фигуры танцующих. Лицо героини в эти секунды озаряется счастьем: Марте кажется, что она наконец-то встретила человека, который понимает ее. Поэтичная, светлая интонация на несколько мгновений возникает в брутальной атмосфере ночной гостиной.

«Конечно, это не моя жизнь, но мне моя героиня очень близка, безумно близка, — говорит Т. Савинкова. — Я чувствую и понимаю боль этой женщины, ее одиночество, безысходность ее судьбы. Мне хотелось, чтобы на сцене была не просто «блеющая женщина» (выражение Джорджа. — В. П.). Я стремилась сделать так, чтобы зритель полюбил Марту». И актриса достигает своей цели: зритель проникается доверием к этой несчастной женщине с изуродованной судьбой, любит ее.

Но Марту любит и ее муж Джордж. Да, любит, несмотря на то, что едва ли не в каждой реплике супругов сквозит их неприятие друг друга, нередко переходящее в ненависть. Их взаимное отторжение четкой, уверенной линией проходит через весь спектакль,

захватывая в свое силовое поле, подчиняя себе другие сюжетные линии пьесы: Джордж — Ник; Ник — Хани. Джордж любит Марту и ненавидит ее. Любит за то, что она, как и он, испытывает тоску по осмысленной, полнокровной жизни, за то, что страдает вместе с ним, оказавшись во власти воинствующей обывательщины. Ненавидит за то, что Марта не сумела противостоять бездуховности, сломалась, потянулась к рюмке, всем своим поведением убеждая в том, что жизнь человека бессмысленна, абсурдна. Она не может дать пример высокой этики своему деградирующему супругу и тем самым способствует его нравственному падению. Он не приемлет своего окружения, которое для него воплотилось в облике отца Марты и осточертевших Джорджу участников его извечных субботних вечеров. Его яростные выпады против них и своего времени неизменно обрушиваются на голову Марты. Но, теряя почву под ногами, Джордж-Сергеев из последних сил защищает Человека. Обеспокоенностью за судьбу людей будущего дышат его слова о «расе, выращенной в пробирках», чуждой того, что именуется духовностью. Стремясь акцентировать эту важную сторону мироощущения героя, режиссер и актер прибегают к помощи метафорической мизансцены: накрывшись прозрачным полиэтиленовым зонтом, Джордж как бы оказывается в колбе, изображая существо недалекого будущего, внешне напоминающего человека, но лишенного его духовных запросов. Остальные, воспользовавшись зонтом как огромной рюмкой, в каком-то экстазе пьют «за овечку Долли».

Характер Джорджа — характер загадочный. Драматург предоставляет своим истолкователям различные пути его осмысления, художественные ресурсы обрисовки его нравственного портрета в пьесе велики и дают возможность увидеть героя в различном освещении, сделав упор на раскрытии разных граней его души. «Для меня Джордж — странный и сложный персонаж, — говорит артист А. Сергеев. — Многоплановость этой роли, как и пьесы в целом, непостижима во всей полноте. Надеюсь, что со временем, исполняя эту роль, стараясь еще как можно более углубить и тем самым больше познать своего героя, я добьюсь того, что приоткрою две-три тайных дверцы этой роли. Я пока намного моложе Джорджа, может быть, какие-то вещи я еще не до конца по-

нимаю, не до конца осознаю. Джордж для меня по сложности стоит на высоком уровне. Гамлет — не Гамлет, но именно в этом ряду его место. Сложный, парадоксальный, неожиданный характер». Размышления молодого актера симптоматичны. Затрудняясь сформулировать свое исчерпывающее понимание образа Джорджа в целом, он все же фиксирует внимание на его «гамлетизме», подразумеваемая под этим понятием не только психологическую глубину характера Джорджа, но и его неприятие века, в котором он живет.

В финале под занавес спектакля режиссер делает, казалось бы, неожиданный ход: после ухода гостей Джордж убивает Марту. Однако нельзя назвать его страшный поступок неожиданным. Да, действительно, в пьесе Олби никто не погибает. Супруги, лишившись спасительной иллюзии, в конце произведения остаются беззащитными перед жестокой реальностью бесплодной, загубленной жизни. Развязка наступила, но она чревата открытым финалом: затихла очередная семейная баталия, но нет никакой уверенности в том, что завтра она не вспыхнет с новой силой, тем более, что миф о «сыне», хоть как-то сближавший мужа и жену, отныне похоронен. В постановке екатеринбуржцев «открытость» финала снимается. «Они заигрались в иллюзии, им надо прекратить, а уже все, — разъясняет причины изменения концовки пьесы на сцене «Волхонки» режиссер А. Сухочев. — Он ее любит, и на самом деле никаких измен с ее стороны прежде не было. Неверность Марты — опять-таки миф, иллюзия, игра. Первый раз вдруг она ему изменяет — сейчас, здесь, едва ли не на наших глазах! Он понимает, что они заигрались и эти игры надо прекратить, но уже поздно. Это как камень, который пущен с горы и летит, сшибая все на своем пути, в том числе и Марту, и Джорджа. Последний потихоньку сходит с ума. В момент, когда он убивает жену, герой не отдает себе отчета в том, что делает. Ему надо прекратить, прекратить, самое главное — прекратить. Душевных сил на эти игры больше нет».

Да, конечно, в данном случае имеет место режиссерское вторжение в авторский текст. Но сделано это не из каких-то «творческих» амбиций, не из стремления поставить себя над автором. Убийство Марты подготовлено логикой характеров и всем ходом развития сюжета спектакля. В постановке «Волхонки» движение

характеров и сюжета доведено до логического, закономерного конца. У Олби звучит мысль о пагубности иллюзий. Эта мысль заострена на сцене через изменение сюжета. Пагубность бывает различной, она может обернуться и вполне реальной смертью человека. На вопрос автора этой статьи, согласна ли актриса с тем, что в спектакле ее героиня погибает, Т. Савинкова ответила: «Да, абсолютно согласна, совершенно согласна. Если бы мы все сделали по Олби, то у Марты оставались бы два возможных варианта дальнейшего существования: окончательно спиться или сесть на наркотики, а скорее всего, и то и другое. После «смерти» ее придуманного сына, после гибели ее иллюзии жизнь для нее утрачивает смысл: ради чего жить? Единственное, что ее удерживало на земле, это «сын». И у нее отнимают последнее, самое дорогое. Дальше пустота. Убивая Марту, Джордж избавляет ее от мучений».

Вторая пара пьесы Олби: Ник — Хани — предстает в спектакле как своеобразная альтернатива первой. Если Джордж и Марта — люди в годах, с известным жизненным опытом, то их ночные гости только вступают в жизнь. Автора пьесы интересует ответ на вопрос: каким путем пойдут эти люди? Будет ли их судьба печальным повторением судьбы Джорджа и Марты? Сделают ли они «расу, выращенную в пробирках» своей целью? И более того — идеалом? А может быть, все у них сложится совершенно иначе, чем у хозяев дома, в котором встретились люди двух поколений?

Молодая пара появляется на пороге дома с лучезарной улыбкой, в предчувствии приятных часов, которые им предстоит провести под этой крышей. Но не случайно приход ночных визитеров в спектакле обрисован с помощью условного сценического приема: вместо дверей задействованы обыкновенные жалюзи. Они поднимаются вверх — и на пороге приветливые люди. Они еще во власти впечатлений от только что закончившегося вечера у ректора. Условность приема подчеркивает значимость встречи героев в спектакле.

Ник в исполнении С. Салеева, конечно, «себе на уме». Молодой биолог явился сюда не без умысла: более тесное знакомство с **Мартой**, дочерью ректора университета, ему не помешает, ведь надо сделать карьеру. Вот почему очень скоро дает себя знать напряженность в отношениях Ника и Джорджа — человека иного

психологического склада, иной жизненной ориентации. И не удивительно, что иронически возликовал Джордж, узнав о том, что Ник женился не только на Хани, но и на ее солидном приданом. Джордж придерживается других убеждений по части морали.

Приходит новое поколение, которое, действительно, не остановится перед практическим осуществлением клонирования. Заявляет о себе новое мышление. Режиссер и актеры ищут ответа на вопрос: какие моральные проблемы возникают в связи с новейшими открытиями в генетике? В отличие от Джорджа, Ник не задумывается о том, унаследует ли клон десять заповедей, те духовные устои, на которых уже много веков держится человечество. Поднимается проблема ответственности ученого перед людьми. Создатели спектакля акцентируют мысль о том, что встреча Ника с Джорджем и Мартой будет для него хорошим уроком. Его прозрение в конце спектакля, его крик, исторгнутый из глубины души: «Я понимаю, что здесь происходит...», его осознание случившегося с Джорджем и Мартой — залог того, что мир не кончится пробиркой. Нельзя громаднейший человеческий интеллект запихать в пробирку, изучать его с помощью колбы и реторты. Человечество выживет.

«Ник, как я его себе представляю, — говорит артист С. Салеев, — это как бы ледокол, которому не страшны ни бури, ни льды, то есть это человек, решившийся во что бы то ни стало достичь своей цели, сделать карьеру. Одним словом, состояться в этом обществе, в этой жизни. Однако ледокол в конце концов терпит крушение, когда Ник понимает, что жизнь этих двух людей — Джорджа и Марты — загублена. Но у самого Ника есть маленький спасательный круг — Хани. Я оправдываю своего героя тем, что он начинает понимать происходящее. Три раза, и каждый раз с нарастанием, он произносит: «Я, кажется, понимаю...» Под занавес спектакля он понял, что в этой жизни для него важнее. В душе перелом, и зрителю предлагается додумать, к чему, к каким выводам пришел Ник. Он может и дальше идти прежним путем, делать карьеру, но я думаю, что ночная встреча с Джорджем и Мартой, когда как будто вся их жизнь прошла перед его взором, его взаимоотношения с ними — все это привело к тому, что Ник выбрал Хани, то есть иной путь в жизни».

Идею духовного возрождения несет в спектакле образ Хани. Молодая женщина, супруга Ника, в исполнении Т. Кудрявцевой подкупает своей детскостью, наивностью, каким-то воинствующим ощущением радости бытия, открытостью этому миру. Вот она появилась в доме Джорджа и Марты, и зритель чувствует: пришел человек с чистой душой, пришел к людям, которые, конечно же, станут его друзьями. Она любит посмеяться, игрива, общительна, с удовольствием следует за Мартой по дому, чтобы посмотреть, как живут ее новые знакомые. И к бутылке поначалу тянется шутя, усвоив нехитрую мудрость: пить надо столько, чтобы утром не болеть. Но все же градусы делают свое дело — и вот уже Хани лежит в ванной комнате на кафельном полу в состоянии опьянения. Печальная метаморфоза женщины в контексте спектакля выглядит метафорой: за короткий срок Хани как бы проходит тот путь, на который Марте понадобились долгие годы. Актриса нашла верную «температуру» характера своей героини — наивность на грани инфантильности, восторженность, чреватая нервным срывом, чистота души в соприкосновении с мутой бездуховности. Эту зыбкую границу Т. Кудрявцева уверенно соблюдает на протяжении всего спектакля. В финале она возвращается из своего кафельного «убежища» и протягивает руки к Нику, в одно и то же время и прося о помощи, и подавая ее своему мужу, который тоже чувствует себя весьма неуютно во мраке этого шаталова. Хани возвращается к своему началу, в свое детство. Она вырвалась из темноты этой жестокой ночи и заставляет сделать то же самое своего мужа.

Ник и Хани уходят из недоброго дома измученными, но духовно обновленными. Именно с их уходом связан заключительный оптимистический аккорд в спектакле. А спустя всего несколько минут после того, как за ними захлопнулась дверь, сошедший с ума Джордж убивает Марту. С нежностью склонясь над трупом жены, он бессмысленно повторяет: «Не боюсь Вирджинии Вулф...»

«Хани из мира совершенно другого, нежели Джордж, Марта и даже Ник, и ей хочется войти в новый, незнакомый ей мир, — размышляет Т. Кудрявцева, играющая эту роль. — Ей это тем более необходимо, что ее муж намерен высоко подняться, и она должна ему в этом помочь. Обязательно нужно понравиться влиятельным людям, а таковыми она считает Джорджа и Марту. Она такая хо-

рошая и считает, что ее «хорошест» нужна всем. В действительности же она этой ночью проходит через испытание, которое можно назвать трансформацией личности: она как бы умирает и рождается вновь. Часы, проведенные под крышей чужого дома, дали ей совсем не то, что она ожидала. Хани видит духовно деградирующих людей, ей изменяет муж, она впервые сталкивается с грязной изнанкой жизни. Хани от всего этого муторно, но она мудреет от увиденного и услышанного. Она возвращается в гостиную, казалось бы, тем же наивным существом, которым сюда вошла, но на самом деле молодая женщина повзрослела, духовно возмужала, многое пережив, перестрадав за эту ночь. «Прыг-скок, я зайчик, я решила все забыть, ничего не было. Здравствуй, милый! Ничего не было», — обращается она к мужу. Лежа на кафельном полу, ничего поначалу не понимая, она все же дошла до мысли о пагубности сегодняшней ночи для души человека. Эта ночь для нее — очищение. До сих пор она боялась иметь ребенка, а теперь говорит: «Я хочу ребенка». Теперь они с Ником хорошо подумают, куда пойти в этой жизни...»

Разный идейно-художественный облик обрело произведение Олби в его зрительном воплощении. Неверием в человека, опущением бессмыслицы его существования, бессилием интеллекта и горестным сознанием отсутствия доброты в отношениях людей проникнут фильм американского режиссера Майкла Николса «Не боюсь Вирджинии Вулф», вышедший на экран в 1966 году. Марта в исполнении Элизабет Тейлор и Джордж, которого сыграл Ричард Бартон, предстали в этой ленте в сущности неплохими, но сломленными жизнью людьми. Прославленная актриса «...не боится быть некрасивой, даже отталкивающей, она играет сильно и свободно, глубоко раскрывает различные грани сложного характера своей героини, — пишет Е. Громов. — Марта — женщина, которая живет в нескольких измерениях... Она — враг своего мужа, яростно ненавидящая его: Марта называет Джорджа книжным червем, полным нулем, ничего не добившимся в жизни. Она — алкоголичка, наркоманка, истеричка. В то же время она романтик, мечтающий о совсем другой, чистой и прекрасной жизни»⁸.

Джордж в фильме — характер не менее сложный. «Это во всем разочаровавшийся интеллигент, отягощенный комплексом непол-

ноценности. Он считает себя виновником гибели собственного отца, неудачником, которого засосала затхлая жизнь провинциального города. Когда-то в целях самозащиты он надел на себя маску циника и скептика. Маска прижилась. Теперь он понимает, что все люди дурны и сам он не лучше их»⁹. Озлобление против всего и вся стало доминирующей чертой их характеров на экране. Но где-то в глубине души Джордж и Марта сохранили остатки былой привязанности друг к другу. «Авторы оставляют Марту и Джорджа в своего рода “пограничной ситуации”, когда барьеры между бытием и небытием, разумом и безумием размыты, хотя и не уничтожены напрочь»¹⁰.

В спектакле театра «Современник» по пьесе Олби «Кто боится Вирджинии Вульф?» (1985), поставленном режиссером В. Фокиным, с Г. Волчек в роли Марты и В. Гафтом в роли Джорджа, герой и героиня — добрые люди. Невооруженным глазом видно, что пребывание в состоянии озлобления дается им с большой болью. Даже в моменты особенно острой их конфронтации ощущается духовная связь героев, которую ссоры не могут разорвать окончательно. Партнерами Г. Волчек и В. Гафта выступают М. Неёлова и А. Кахун.

В спектакле дает себя знать комическая тенденция в изображении событий, что отнюдь не отменяет их осмысления в драматическом ключе. Однако, к сожалению, та и другая линии не скординированы в структуре действия. Комический уклон особенно силен в первом акте и находит воплощение прежде всего в едва ли не гротескном характере игры М. Неёловой. Сопряжение двух «векторов» идет с переменным успехом: доминирует то одно, то другое начало, органического их синтеза нет. В результате трагическая мысль Олби, которая, на наш взгляд, должна бы проходить через весь спектакль единой уверенной чертой, превращается как бы в пунктирную линию, что разрушает идейно-эстетическую целостность постановки, в значительной степени снижает эффективность такого выразительного художественного средства, как подтекст, играющего важную роль в обрисовке характеров Олби.

Спектакль Ташкентского Русского драматического театра им. А. М. Горького (1985) по пьесе Олби был построен на сочетании подчеркнутой театральности и психологической глубины

в изображении персонажей (режиссер М. Вайль, Марта — Л. Грязнова, Джордж — М. Каминский, Хани — О. Володина, Ник — О. Васильев). «Образы, созданные актерами, многослойны, — пишет критик. — На поверхности само по себе игровое поведение, рельефно изображаемое разнообразными пластическими средствами. Герои язвят, сыпят оскорблениями, издеваются, но все это в театральной манере, ставшей привычной маской повседневного общения. Маску зритель видит хорошо. Но видит и другое: жестокая забава, когда «все дозволено», больно задевает ее участников, обращается во взаимное мучительство. И Джорджу, и Марте дано знать об этом. Им понятен разрушительный трагический смысл их игры, и все же они играют. Зритель видит: герои признают, что губят друг друга, но не губить уже не могут. Логика лицедействия, несущего с собой состязание самолюбий, не разрешает им остановиться»¹¹.

В январе 1996 года пьеса Олби вошла в репертуар Серовского городского театра драмы им. А. П. Чехова (режиссер В. Узун, Марта — М. Незлученко, Джордж — Г. Муштаков, Хани — Ю. Батурина, Ник — А. Ульянов). Работая над спектаклем «Не боюсь Вирджинии Вульф», режиссер исходил из мысли о том, что коллизия произведения Олби заключается в столкновении «...между техносексом и духовностью, между реальностью и придуманными ложными идеями и иллюзиями, конфликте между целью, мечтой и ежедневным компромиссом для достижения ложной идеи»¹².

В. Узун ищет альтернативу духовному обнищанию человека, вовлеченного в такую конфликтную ситуацию: «В итоге происходит распад личности, но от полного краха ее спасает любовь близкого человека»¹³. В постановке серовцев герои духовно убивают друг друга, но за долгой чередой жестокостей угадывается идея любви...

Спектакль «Волхонки» выдержан в параметрах традиционного театра вживания, в русле психологической драмы. В этой постановке практически нет синтеза элементов поэтики условного и психологического театра, нет полемики драматического и комического начал. Создателям спектакля чужда идея бессмыслицы бытия человека, но идеал любви, в отличие от его понимания авторами серовского спектакля, обретает парадоксально-трагичес-

кий характер. Джордж убивает Марту, чтобы избавить ее от разрушительных иллюзий. Убивает, чтобы спасти... Ужасный парадокс!

Спектакль повествует о любви, которая спасает, но погибает и сама. Впрочем, совсем недавно дом Марты и Джорджа покинули Хани и Ник. Как знать, может быть, их судьба сложится иначе, чем у хозяев дома?

Спектакль поставлен в небольшом театре, вмещающем немногим более тридцати зрителей. Неширокая игровая площадка. Занавес отсутствует. Действие разворачивается в полутора-двух метрах от сидящих в зале. Это очень трудные условия для игры, поскольку зрители находятся совсем рядом с актерами. Малейшие нюансы голосоведения, тончайшие движения души, находящие воплощение в жестах и мимике, построение мизансцен — все подмечается зрителем. Он как бы вместе с Ником и Хани приходит в дом Марты и Джорджа. Это ощущение «приглашенности» позволяет наблюдать за происходящим не со стороны, а из глубины самого происходящего. Такой психологический эффект едва ли может возникнуть в обычном театре, в котором существует четвертая стена, разделяющая сцену и зал. В спектакле «Волхонки» каким-то чудом почти исчезает ощущение театра и приходит другое — осознание своего пребывания на огромном пространстве жизни, которое отнюдь не является театральной сценой, но на которой каждому из нас предстоит сыграть свою роль — роль достойного человека. Участники спектакля сумели в должной мере использовать преимущества малого помещения для большого разговора с аудиторией. Они зовут зрителей присоединиться к ним в размышлениях о человеке.

¹ Albee E. Preface // The American Dream. N. Y., 1961. P. 8.

² Цит. по: Hamev A. Съвременна западна драматургия: Насоки и тенденции. София, 1965. С. 284.

³ Edward Albee interviewed by D. Diehl // The Transatlantic Review. 1963. № 13. P. 72.

⁴ Анализ пьесы Олби проделан нами в статье: Паверман В. М. Характеры и конфликты в пьесе Эдварда Олби «Не боюсь Вирджинии Вулф» // Проблемы характера в литературе зарубежных стран: Сб. науч. тр. Свердловск, 1988. С. 88—100.

⁵ Edward Albee interviewed by D. Diehl. P. 60.

⁶ См.: *Фостър У.* Разговор с Эдуард Олби // *Лик.* 1969. № 13. С. 26.

⁷ *Гурьянова М. Ю.* Только для взрослых! // *Ваш досуг.* 2002. № 22 (40). С. 9.

⁸ *Громов Е.* Мифы и реальность // *Зарубежное кино сегодня.* М., 1972. С. 42.

⁹ Там же.

¹⁰ Там же. С. 43.

¹¹ *Комов И.* Берегите человека! // *Ташкентская правда.* 1985. 10 дек.

¹² *Стрункина Р.* Необычное. Невероятное. Неожиданное // *Новая газета* (г. Серов). 1996. 23 янв.

¹³ Там же.

Н. В. Плетнева

О причинах образования сокращенных лексических единиц

Понятия «сокращение», «сокращенная лексическая единица» в самом общем, недифференцированном плане осмысливаются так или иначе, хотя бы интуитивно, всеми носителями языка. В литературе, посвященной проблемам аббревиации, вопросу о происхождении сокращений уделяется значительное внимание. Имеется ряд работ, посвященных изучению конкретных способов образования сокращений в отдельных языках, однако, по существу, отсутствуют работы, в которых рассматривались бы особенности и закономерности процесса аббревиации в целом.

Вопрос о причинах и условиях образования сокращений очень важен потому, что, правильно их определив, можно более точно представить себе возможности аббревиации и вероятные тенденции ее развития.

Прежде всего можно отметить основные группы причин образования сокращений. Многие исследователи (в особенности в 20—30-х годах XX столетия) в качестве причин образования сокращений выдвигали такие явления, как войны, революции, прогресс науки и техники, развитие телеграфа, возникновение предприятий акционерного типа. Во всех перечисленных и многих других подобных случаях речь идет об экстралингвистических факторах, которые, безусловно, оказывают влияние на развитие языка в це-